

Le regard pontife.  
L'histoire des images à l'épreuve de la morphologie

1. « Je ne voyais pas le lien »

« Je ne voyais pas le lien parmi ces éléments, mais je soupçonnais seulement que, dans l'âme de Warburg, ces éléments purent se conjuguer dans une forme unitaire<sup>1</sup>. » C'est par ces mots qu'en 1929, l'élève se confessait, dans son *Discours de commémoration* dédié à l'homme qui n'avait pas été seulement son maître, mais son « second père » aussi, tout en revenant à sa période d'apprentissage de l'année 1913. Christianisme et paganisme, astrologie démonique et rationalisme scientifique, réalisme nordique et anciennes formules de pathos, divinités de l'instant et figures chevaleresques, Florence et Bagdad : comment tenir tout cela ensemble ?

Ce que le jeune Fritz Saxl (à l'époque il avait vingt-trois ans) pouvait faire, c'était reconnaître les analogies pareilles à la similitude repérée sur un miroir étrusque, que son « pédagogue » lui avait indiqué pendant une soirée inoubliable : « Prométhée y est représenté, pendant le supplice ses bras sont tenus soulevés par deux hommes. La ressemblance de l'image sur le miroir avec les images de la déposition du Christ est touchante<sup>2</sup>. » Entre la figure du Christ et celle de son précurseur Prométhée, le regard encore peu assuré de l'apprenti peut assez aisément instituer un réseau de ressemblances : il s'agit, dans les deux cas, de corps humains, masculins, demi-nus, soumis à un supplice. Surtout, la posture des deux corps est très semblable. L'on ne sait pas si l'émotion du jeune savant fût provoquée plus par l'analogie *a parte obiecti*, ou plutôt plus par la satisfaction, *a parte subiecti*, d'avoir réussi à l'entrevoir.

Mais, quant au reste, c'était « une multiplicité de questions qui faisait désespérer » : « Seul quelqu'un pénétré par ces problèmes pouvait recomposer ces données<sup>3</sup>. » Comment ? En saisissant l'identique dans le divers, la logique figurale sous-jacente dans l'hétérogénéité apparemment irréductible, le lien entre ethos et pathos, raison et magie, Nord et Sud, Orient et Occident, modernité et antiquité. Tout en se retrouvant sans se perdre entre d'anciennes divinités survivantes et d'énigmatiques personnages astrologiques, qui avaient migré jusque dans l'iconographie des réclames des années 20 ; tout en apprenant à voir la connexion qui lie ensemble, dans la culture Hopi, le foudre au serpent. Seul Warburg, donc, pouvait espérer s'orienter dans un tel désordre. Le jeune élève, destiné à devenir un spécialiste d'astrologie (un des modes fondamentaux de l'orientation humaine, précisément), aurait graduellement appris à reconnaître dans l'*Orientierung* le commun dénominateur des multiples investigations warburgiennes. Son entreprise individuelle semblait à Saxl comme une récapitulation titanesque de l'entreprise humaine tout court, celle justement de trouver un ordre dans le désordre, une orientation dans le chaos de l'existence : « Toute la pensée de l'homme prétend à l'orientation. [...] L'acte fondamental de la connaissance humaine c'est de s'orienter face au chaos à travers la position d'images ou de signes<sup>4</sup>. »

C'était quelque chose que Saxl avait bien vu ; mais il fut moins capable de voir les modalités par lesquelles Warburg essaya de construire, péniblement, son propre sens d'orientation. Prenons, pour nous en tenir qu'à cet exemple, les mots avec lesquelles Saxl caractérisa, lors du discours commémoratif, le projet de l'atlas *Mnemosyne* : « Justement parce qu'il est une œuvre systématique, l'atlas devient en même temps une œuvre historique. L'œuvre des grandes maîtres de la Renaissance italienne, ainsi que celle de Dürer, y est analysée dans sa succession chronologique<sup>5</sup>. » Système et chronologie seraient donc, pour l'élève, les chiffres constitutifs du projet final du maître et, plus généralement, les instruments avec lesquels recomposer les *disiecta membra* de ses pérégrinations intellectuelles.

2. Montage d'hétérogènes

Il serait difficile d'imaginer une interprétation de l'atlas, et en général de la recherche warburgienne, plus aux antipodes de celle que propose Georges Didi-Huberman. À l'œuvre systématique évoquée par Saxl, ce dernier oppose le projet ouvert, *in progress* (« œuvre hypothétique, irrémédiablement provisoire<sup>6</sup> »), d'un montage d'éléments hétérogènes ; à la succession chronologique, la pratique infatigable de l'anachronisme. Une irréductible présence d'hétérogènes, dont le seul commun dénominateur semble être le noir et blanc de la photographie. *Mnemosyne* serait, donc, un dispositif photographique qui enseigne à voir ce qui est commun, au-dessous des polarisations éthiques et culturelles opposées, une ménade dionysiaque et une Magdalena chrétienne, une nymphe du Ghirlandaio et une joueuse de golf, un gentleman étendu sur l'herbe engagé dans un déjeuner avec un ancien dieu fluvial : une formule posturale dans laquelle s'exprime un pathos. Un dispositif qui enseigne à faire ce que le jeune et confus Saxl ne réussissait pas à faire (« je ne voyais pas le lien parmi ces éléments »), à apercevoir l'identique dans le divers : non pas pour le surpasser, ni pour l'étouffer ou pour le réduire au même ; ni pour le garder dans sa diversité obtuse et isolée. Il faut dialectiser les deux termes, et parcourir l'entier espace conceptuel qui s'ouvre entre *ressemblance* et *dissemblance*. Les éléments hétérogènes, et néanmoins tenus ensemble dans un lien, ne se ressemblent pas, ils ne sont pas semblables ; et pourtant ils ne sont pas simplement et absolument différents. Ils sont dissemblables dans la mesure où ils ne se ressemblent pas, en se superposant l'un sur l'autre, ni ils se diversifient, en s'écartant l'un de l'autre : juxtaposés et approchés, justement, ils se dissemblent.

Apprendre à voir l'identique dans le différent, tout en les respectant en tant que dissemblables : la pédagogie axée sur une telle optique de la dissemblance ne naît pas *ex abrupto*, entre les années 1910 et les 30, avec Aby Warburg. Elle

a sa propre archéologie, qui s'enracine dans la morphologie goethéenne comme dans un paradigme – ouvert et pluriel, ni normatif ni doctrinaire –, qui a opéré en profondeur dans la méthodologie de ce que l'on appelle les sciences humaines du XX<sup>e</sup> siècle, selon une histoire complexe et multiforme qu'on est bien loin d'avoir appréciée et reconstruite comme il le faudrait<sup>7</sup>.

Warburg le reconnaît lui-même de une manière explicite là où, tout en méditant sur un de ses propres concepts fondamentaux – celui de la *polarité* – dans une note du journal de 1907 prise pendant la lecture de la *Métamorphose des plantes*, il admet : « Il me semble surtout que le concept de polarité [*Polarität*], que je sens comme ma propre création, est aussi au centre de la pensée de Goethe<sup>8</sup>. » Peu après, dans une lettre envoyée en juillet à son maître August Schmarsow, Warburg écrit d'une « psychologie de la polarité [*Polaritätspsychologie*] » quelle est comme une nouvelle approche méthodologique aux problèmes de l'histoire de l'art<sup>9</sup>.

Dans la terminologie warburgienne, au-delà du recours à la notion (et à la méthodologie de la polarité, on peut aisément repérer d'autres termes typiquement goethéens : comme celui de phénomène originaire (*Urphänomen*, par exemple dans le texte sur Manet<sup>10</sup>), ou celui, tout aussi typique, de la *Steigerung* et du verbe *steigern* en référence au phénomène de l'intensification (par exemple dans la dissertation sur Botticelli<sup>11</sup> ou dans l'essai sur Dürer<sup>12</sup>) ; ou, encore, la référence aux « postulats d'un os intermaxillaire [*die Postulate eines Zwischenkieferknochens*] », toujours dans Manet<sup>13</sup>. Les citations directes du corpus goethéen ne manquent pas, surtout tirées de la *Farbenlehre*<sup>14</sup>, ou du *Faust*, placé en exergue dans l'essai *Divination païenne et antique*<sup>15</sup>. Mais, plus généralement, on peut saisir une pensée métaphorique inspirée des domaines de la botanique (le *Säftesteigen*, la montée des lymphes de la vie à l'art), de la zoologie (les processus de *Entpuppung* et de *Entschälung*, de décoconnage et déramage, grâce auxquels le papillon de l'art florentin se libère du cocon de la larve bourguignonne)<sup>16</sup>, de la géologie (le *Leitmuschel* ou *Leitfossil*, la coquille ou le fossile qui guide le chercheur dans la détermination de la chronostratigraphie des symboles astraux) : images qui, si elles ne peuvent pas être reconduites à des lieux précis dans l'œuvre de Goethe, ont néanmoins un persistant goût goethéen. Il ne s'agit pas de simples échos culturels, de réminiscences littéraires, mais bien au contraire de clairs signes d'appartenance de Warburg à la tradition morphologique. La notion même de *Pathosformel*, formule posturale typique (et donc répétable dans la métamorphose jusqu'à l'inversion de sa signification originaire : voir la ménade dionysiaque qui « devient » chez Bertoldo di Giovanni la Magdalena chrétienne<sup>17</sup>) qui exprime immédiatement une émotion, correspond à une préoccupation de taxonomie typologique sur base fonctionnaliste et variationnelle des images (formule de pathos) qui appartient à plein titre à l'horizon épistémologique ouvert par les écrits scientifiques de Goethe.

### 3. Le paradigme morphologique

Goethe même s'étonnait du pont que le regard morphologique était en mesure de jeter entre des phénomènes apparemment incommensurables, en les reconduisant à leur phénomène originaire et originant : « Quel abîme – observait-il en 1784 – entre les os intermaxillaires de l'éléphant et de la tortue ? Et cependant on peut trouver entre eux une série de formes intermédiaires<sup>18</sup>. » Tout en parcourant les métamorphoses ostéologiques qu'il faut considérer comme des variantes d'une forme génératrice, (la vertèbre originaire (*Urwirbel*) en soi n'étant jamais donnée, tout en étant pourtant présente comme l'identique dans la diversité des manifestations osseuses), on apprend à reconnaître le dissemblable, le même qui rassemble l'hétérogène, tout en le laissant subsister en tant que tel. Le même regard morphologique nous enseigne à reconnaître que « *vorwärts und rückwärts ist die Pflanze immer nur Blatt* » : qu'on avance ou qu'on aille à rebours la plante n'est toujours que feuille<sup>19</sup> : feuille qui, à travers des processus protéiformes d'expansion et de contraction, d'allongement et de raccourcissement, de durcissement et fluidification, rend possible la manifestation de toutes les parties de la plante, des racines au tronc, aux branches, justement comme leur origine.

L'étymologie même du « type » est éclairant à cet égard : le sens physique de *typos* renvoie au verbe *typtein* (frapper, battre), et *typos* est, par exemple, le battement des sabots des chevaux sur le sol, mais aussi l'impression du sceau ou d'un timbre sur une monnaie ou sur du métal incandescent. Mais un tel coup ou une telle pression peuvent être compris dans les deux directions, du pressant et du pressé, du battent et du battu, du formant et du formé, de la cause efficace et de l'effet qu'elle produit. Ainsi *typos* est autant la matrice de l'image (par exemple un moule creux) que l'image même tirée de celle-là, et *typos* peut être la figure obtenue autant d'un moule que du modelé. En ce sens, dans une perspective morphologique, tout phénomène est à la fois irréductiblement singulier et typique, justement comme la trace du cheval en marche sur le sable est différente de tout autre trace, et néanmoins elle porte en soi l'empreinte du même sabot.

Les sciences humaines, pendant les trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle, ont su faire leur une telle « *zarte Empirie*<sup>20</sup> » (empirie délicate), tout en se disposant à voir la circularité subsistante entre la multiplicité phénoménale des variantes et le type qui en tant que thème les recueille, sans jamais s'épuiser dans aucune d'elles. L'histoire de l'art n'échappe pas à une telle tendance. Déjà à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Gottfried Semper avait adopté un regard typologique en sens goethéen-humboldtien à l'égard de l'architecture, qui était interprétée comme une série de variations des quatre racines originaires (le foyer et les dispositifs qui le préservent : toit, clôture et terre-plein)<sup>21</sup>. Quoi que les formes visibles puissent être différentes, et différents les matériaux (un toit en bois pointu est beaucoup différent d'un toit plat en paille ou d'une coupole en briques ; une natte tissée est bien différente d'un terre-plein ou d'une plinthe en marbre), il faut savoir les regarder comme variations d'un thème, en soi jamais donné, qui en constitue l'*Urform*, l'origine en un sens non chronologique, mais plutôt constitutif. Semper a exprimé une admiration étonnante pour le baron Cuvier<sup>22</sup>, tout en saisissant une analogie substantielle entre sa propre recherche autour de *Typen* originaires de l'architectonique et les *types* animaux recueillis et étudiés par le célèbre naturaliste dans les collections du *Jardin des plantes*. Les pattes du chien, les ailes de l'oiseau, les anneaux du lombric, ne se ressemblent pas quant à leurs formes visibles, mais plutôt pour le fait qu'elles accomplissent toutes la même fonction, la locomotion. Foucault a bien

souligné une telle dissemblance : « En considérant l'organe dans son rapport à la fonction, on voit donc apparaître des 'ressemblances' là où il n'y a nul élément 'identique' ; ressemblance qui se constitue par le passage à l'évidente invisibilité de la fonction. Les branchies et les poumons [...] se ressemblent parce qu'ils sont deux variétés de cet organe inexistant, abstrait, irréel, inassignable, absent de toute espèce descriptible, présent pourtant dans le règne animal en son entier et qui sert à *respirer en général*<sup>23</sup>. »

Dans la même période où Semper élaborait sa morphologie des radicaux architecturaux, Jacob Burckhardt développait (en parallèle dans le champ de l'histoire et de l'histoire de l'art) une typologie comme construction de cadres synoptiques autour de problèmes ou tâches (*Aufgaben*) artistiques qui progressivement s'éloignait de la reconstruction chronologique linéaire, pour s'adresser plutôt à « ce qui se répète, qui est typique et constant dans les choses<sup>24</sup> ». Si les autres insistent sur les contrastes entre les périodes et les peuples qui se suivent l'un l'autre, il attache par contre plus d'importance aux identités ou aux affinités : là il s'agit de devenir autres, ici d'être semblables. À cet égard on peut utilement consulter les index que Burckhardt continuait à rédiger sans arrêt pour l'articulation architectonique de ses œuvres, toujours préparés et toujours écartés parce qu'ils lui semblaient insuffisants. Comme index raisonnés et en même temps tourmentés nous paraissent les notes prises pour ses cours universitaires donnés de 1863 à 1872 sur l'*Introduction à l'esthétique des arts plastiques*. Tout en ouvrant la section dédiée à la peinture, Burckhardt écrit : « Ici pas d'histoire de la peinture, mais plutôt une présentation de la peinture *selon les genres*<sup>25</sup>. » Leur inventaire montre que les critères d'agencement sont hétérogènes et répondent à des logiques qui résistent à une *reductio ad unum* : techniques, objets, sujets, s'entremêlent dans un enchevêtrement indébrouillable. Le tout se complique ultérieurement, du moment que Burckhardt ne néglige pas d'examiner les transformations historiques internes au genre, les parentèles parmi les techniques et parmi les sujets, les destinations essentielles qui pourraient à leur fois constituer d'autres critères taxonomiques, les normes compositionnelles, les différentes possibilités de la représentation de la figure humaine, ainsi que les formats des peintures et leur relation de distance plus ou moins grande par rapport à l'œil de l'observateur.

Certes, on n'en est pas encore au pot-pourri de *Mnemosyne*, ni à l'encyclopédie chinoise mentionnée par Borges et Foucault ; toutefois, force est de reconnaître même chez Burckhardt une certaine résistance au mythe empiriste du donné, une sensibilité pour les structures et les invariants non réductibles à la chronologie, une conscience de la relation complémentaire de synchronie et diachronie, ce qui rend l'effort typologique de Burckhardt tout à fait morphologique.

#### 4. Communs dénominateurs optiques

Si l'on passe à présent à la génération successive d'historiens de l'art, on constate que la sensibilité pour les dissemblances ne s'atténue pas, au contraire, elle s'intensifie. Ainsi, Franz Wickhoff peut rapprocher des périodes, des techniques et des objets distants dans le temps et dans l'espace, et divers dans les genres, tout en y voyant à l'œuvre un principe unitaire : des têtes appartenant à la période allant de Vespasien à Trajan lui apparaissent semblables aux portraits de Velázquez et de Frans Hals. Des monuments comme l'arc de Titus ou le forum de Trajan lui « rappellent les œuvres modernes des Vénitiens, Hollandais et Espagnols et des plus récents Français [les impressionnistes] plutôt que les œuvres baroques de la période hellénistique, comme l'autel de Pergame ou le Laocoon, qui pourtant sont si proches à d'eux dans le temps ». Et il précise : « Il n'y a pas seulement une ressemblance ; le même style et les mêmes moyens artistiques ont produit et les anciennes œuvres et les modernes<sup>26</sup>. »

De manière analogue, son collègue Alois Riegl caractérise le traitement bas romain de l'espace où se confondent les valeurs chromatiques des surfaces d'« impressionniste<sup>27</sup> ». Au-delà des distances chronologiques et des spécificités culturelles, en-deçà des diversités entre architecture et artisanat, peinture et sculpture, ce qui importe est la manière par laquelle est l'image apparaît pour l'œil en tant que « contour et couleur dans le plan et dans l'espace<sup>28</sup> ». Une telle manière est essentiellement ambiguë : ou bien l'image (comme dans le cas de la culture figurative égyptienne) m'invite à me rapprocher, à l'explorer de mes yeux qui en parcourent les contours comme s'il s'agissait de doigts bougeant le long d'une silhouette, ou bien elle me repousse loin (c'est justement le cas de l'art bas romain), et elle m'invite à prendre une juste distance, pour être en mesure d'apprécier les jeux chromatiques et du clair-obscur. Il s'agit de la célèbre polarisation de l'haptique et de l'optique qui, tout en mettant à profit l'optique physiologique de Helmholtz et sa traduction en termes iconiques par Adolf von Hildebrand<sup>29</sup>, était destinée à innover tout le XX<sup>e</sup> siècle, de Panofsky à Benjamin, de Maldiney à Deleuze, jusqu'aux récents *film studies*<sup>30</sup>.

Wölfflin s'était lui aussi tourné vers Hildebrand pour en tirer les catégories perceptologiques qui lui permirent de décrire le passage de la culture visuelle de la Renaissance à celle du Baroque en tant que transformation des « possibilités optiques » du linéaire au pictural, du contour à la tache, selon un processus qui, loin de se confiner exclusivement au rapport entre Cinquecento et Seicento, pouvait être reconnu aussi dans d'autres époques, du moment qu'il semble se répéter périodiquement et analogiquement (certes, avec toutes les apories impliquées par le *retour* du linéaire après le pictural qu'on avait présenté comme une *évolution*). Dire, comme on l'a fait fréquemment, que « chaque style, à un moment donné, a son Baroque<sup>31</sup>, » signifie être en mesure de le reconnaître en tant qu'identique dans le divers. Jeune étudiant déjà, Wölfflin s'était exercé à une telle modalité du regard, et avait voulu saisir la « gothicité » autant dans l'arc aigu, dans les chaussures pointues que dans le chapeau pointu (qui répète le principe du pinacle) et que finalement dans les corps humains, représentés comme exagérément subtils et allongés<sup>32</sup>. Plus tard, il cherchera la raison de l'affinité dans un certain type de vision : « Il n'y a peut-être pas deux artistes qui, bien que contemporains, diffèrent autant l'un de l'autre par leur tempérament que le maître du Baroque italien Bernini et le peintre hollandais Terbourg. Les œuvres sont aussi peu comparables que les hommes. » Quand même, si on les rapproche, on saisisse au-

dessous des traits spécifiques qui les distinguent, « une parenté complète, » consistant à « voir par taches et non par lignes, » « une sorte particulière de vision qui peut appartenir à des artistes très divers<sup>33</sup>, » et qui permet de les encadrer sous le même « *Typus* ».

Certes, on ne peut pas immédiatement établir d'équivalence entre le procédé wölfflinien de comparaison morphologique<sup>34</sup> de deux images (à gauche la structure linéaire de la Renaissance, à droite la structure picturale du Baroque) et l'enchevêtrement des montages photographiques de *Mnemosyne*, qui nous donne une vue d'ensemble sur une vingtaine d'images qui se pressent sur la même planche. Mais il serait réductif de se borner à la *vulgata* d'un Wölfflin exclusivement lié au schéma binaire : tout en tissant le réseau des affinités, il nous invite à considérer le fait que « les individus s'ordonnent en de plus grands groupes. Botticelli et Lorenzo di Credi, si différents soient-ils, se rapprochent toutefois l'un de l'autre comme Florentins pour s'opposer à tel Vénitien ; Hobbema et Ruysdael, à tant d'égards dissemblables, attestent ce qu'ils possèdent en commun sitôt qu'on les compare à un Flamand tel que Rubens<sup>35</sup> ». La différence entre les deux renvoie par comparaison à un troisième, entre trois à un quatrième, et ainsi de suite. Ce qui revient à dire que l'artiste parfaitement linéaire ou pictural n'existe pas ; le caractère linéaire et pictural sont graduels, selon les termes impliqués dans la comparaison, « il ne s'agit, à chaque fois, que de jugements relatifs : tel style est pictural comparé à tel autre. Que la peinture de Grünewald soit plus picturale que celle de Dürer, on n'en peut pas douter ; toutefois, Grünewald se distingue aussitôt de Rembrandt en sa qualité d'homme du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire comme silhouettiste<sup>36</sup> ».

Bien sûr, on pourra objecter qu'il s'agit toujours de peintres. Mais Wölfflin inclut dans son discours des objets apparemment incommensurables – produits non pas seulement par des artistes divers et distants, mais aussi avec des techniques et matériaux hétérogènes –, recueillis ensemble sous le titre de la « catégorie optique » qui les rend possibles : « Une façade romaine de style baroque répond au même dénominateur 'optique' qu'un paysage de van Goyen<sup>37</sup>. »

### 5. « Tout se touche avec tout »

Wölfflin voit le lien entre l'architecture baroque romaine et les paysages hollandais du Seicento en 1915. Nous sommes à la veille de l'atlas *Mnemosyne* de Warburg, qui était notre point de départ. Revenons donc sur les différentes articulations du paradigme morphologique que nous avons rapidement parcouru dans la succession de quelques générations : avec Semper et Burckhardt, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on a vu à l'œuvre une typologie fondée sur la fonction et sur les tâches ; avec Riegl, Wölfflin et Warburg, à cheval sur les deux siècles, on a assisté au déplacement du modèle morphologique de la fonction vers les pratiques du regard (haptique vs optique chez Riegl ; linéaire vs pictural chez Wölfflin) et plus généralement les pratiques du corps et de ses postures (les formules de pathos chez Warburg).

Devrait-on peut-être inclure dans cette famille morphologique les recherches « indiciaires<sup>38</sup> » de Giovanni Morelli alias Ivan (o Iwan) Lermolieff ? Oui et non. Oui, parce qu'il partage avec les autres *Kunstwissenschaftler* l'attitude micrologique (selon la célèbre maxime « *Der liebe Gott steckt im Detail* [le bon Dieu est dans le détail]<sup>39</sup> »), l'inspiration morphologique et naturaliste (Morelli avait bien lu Goethe et Cuvier), et l'approche comparatiste du regard (qui saisit l'identité dans le divers). Non, compte tenu de l'intentionnalité fort différente et même contraire qui animait les deux perspectives : malgré toutes les différences entre eux, Warburg, Wölfflin et Riegl partageaient la même sensibilité pour le terrain anonyme de la figuration (la soi-disant « histoire de l'art sans noms [*Kunstgeschichte ohne Namen*]<sup>40</sup> »), pour une *koinè aisthesis* qui, au-dessous des grandes personnalités créatrices, constitue le fond originaire et partagée d'une certaine communauté dans une certaine époque. Un fond désigné par Riegl comme *Kunstwollen*, par Wölfflin comme « couche optique » (*optische Schicht*), par Warburg comme « seconde substance » dans le sens aristotélique (Cat. 2b5, 2a15) de la *deutera ousia*. Bien qu'il parle de « indice [*Indizienbeweis*] » ou d'un « travail d'historien comparable à celui de détective [*historischer Detektivarbeit*]<sup>41</sup> », c'est plutôt une sorte de coresponsabilité collective qu'il poursuit. On le voit clairement dans l'essai du jeune Warburg sur Botticelli, là où il affirme – tout en inversant son maître Carl Justi<sup>42</sup> – que « montrer comment Botticelli a abordé les idées de son temps sur l'Antiquité comme une force à laquelle il fallait résister ou se soumettre, et comment son 'essence seconde' [*zweite Substanz*] se constitua à partir de cette confrontation : voilà quel était l'objet de notre étude<sup>43</sup> ».

Bien au contraire, les travaux attributionnistes de Morelli, dont Edgar Wind disait qu'ils ressemblent à une galerie de canailles (« *rogue's gallery*<sup>44</sup> »), aspiraient à clouer le coupable sur la base d'une responsabilité individuelle et idiosyncrasique témoignée par les indices micrologiques qu'il avait laissé derrière lui dans le tableau : coupures des ongles, formes des oreilles, qui révèlent la « main » du Maître. Chez lui, donc, morphologie et typologie se mettent au service non pas d'une comparaison parmi les possibilités expressives d'une communauté d'artistes, mais au contraire d'une comparaison à l'intérieur des habitudes figuratives d'un même artiste, ainsi qu'on puisse en décrire l'unicité stylistique : « La forme fondamentale de la main et de l'oreille est caractéristique chez tous les artistes originaux et peut servir donc de norme dans l'attribution de leurs œuvres<sup>45</sup>. »

L'appareil diagnostique de la morphologie – discipline qui avait conduit Goethe<sup>46</sup> à discréditer le concept d'« individu » en tant qu'obstacle trivial à une connaissance adéquate du phénomène naturel – se plie chez Morelli à la technique individualisante par excellence : l'attribution.

### 6. Les ponts de l'imagination

Revenons maintenant à l'optique morphologique et à son destin : à partir des années 30, celle-ci s'élargit ultérieurement dans la direction d'une plus généreuse ouverture à l'hétérogénéité. Prenons ici les cas exemplaires de Walter Benjamin et Georges Bataille. Pendant les années 20, Benjamin avait exploré le monde du drame baroque

allemand tout en essayant d'en recueillir à la manière de Goethe les manifestations historiques autour de son « phénomène originaire » compris non pas en tant que genèse (*Entstehung*) historique, mais plutôt en tant que origine (*Ursprung*) non chronologique<sup>47</sup>. Successivement, dans ses notes du projet sur les *passages*, il adopte une telle approche à une conception de l'image dialectique en tant que présence simultanée de préhistoire et modernité, dans laquelle les passages lui apparaissent du même statut que la feuille goethéenne, qui « en s'ouvrant révèle toute la richesse du monde empirique des plantes<sup>48</sup> ».

Quant à Bataille, il utilise dans *Documents* une « approche morphologique<sup>49</sup> » au goût pareillement goethéen, et – véritable *pontifex* de l'incommensurable – il jette des ponts entre des phénomènes radicalement étrangers, tout en montrant vis-à-vis une tête de femme obèse et un crâne de cristal de roche, un papier tue-mouche décoré avec ses victimes et un ossuaire de frères capucins romains<sup>50</sup>. Il s'agit de modalités d'articuler la capacité de saisir les liens, d'instituer des connexions, de voir l'identique dans le différent, d'apprendre la dissemblance.

Dans le sillage de Benjamin et Bataille, à partir des années 1990, Didi-Huberman a encore radicalisé l'ouverture de l'optique morphologique : il interprète le registre décoratif de la *Madonna delle ombre* de Fra Angelico à partir de sa dissemblance violemment anachronique – « *ressemblance déplacée*<sup>51</sup> » – avec un dripping de Pollock.

Ou encore là où il rejette le diktat de la sculpture minimaliste contemporaine (qui interdit de reconnaître le rapport entre l'image et un référent extérieur à l'œuvre) pour repérer dans *The Black Box* par Tony Smith une sorte d'anthropomorphisme particulier qui le rapproche du corps humain (ils ont au moins la même hauteur). Ou pour saisir dans un cube de Giacometti une dissemblante affinité avec le visage d'un homme<sup>52</sup>.

Les têtes de Bataille, en chair et en os (ou bien seulement en os) ou en cristal, étaient quand même des têtes ; les femmes extatiques de Warburg, séparées par des siècles et des cultures, partageaient quand même une posture ; les chaussures de Wölfflin étaient quand même pointues comme les pinacles ; les surfaces bas romaines de Riegl apparaissaient quand même confuses comme les toiles des impressionnistes français ; les toits plats et les toits ronds de Semper étaient quand même des couvertures. Mais ici, avec les cubes de Smith et de Giacometti, qu'est-ce qui fonde l'analogie ? Jusqu'à quel point l'ouverture de l'optique (justement dans le sens du dispositif photographique) morphologique peut-elle se dilater ? Jusqu'à quel point peut-on voir des liens, quand tout appui intuitif semble s'éteindre ? Jusqu'à quel point peut-on oser appliquer la formule benjaminienne d'une « ressemblance non sensible<sup>53</sup> » ? Benjamin même s'était posé le problème de la *Anweisung*, règle ou instruction qui gouverne les institutions de liens parmi des éléments divergents ; et il n'excluait pas qu'« il y ait objectivement des instructions pour un comportement pareil. La présence effective de telles instructions définit le vrai sens même de la ressemblance<sup>54</sup> ».

Autrement dit, la similitude est-elle encore toujours affaire d'*institution* ou n'est-elle pas plutôt une affaire de *reconnaissance* ? Les liens que l'ancienne astrologie identifie entre les points lumineux et incohérents dans le ciel, les constellations qui les configurent en images sensées, et le destin ; les rapports que l'hépatoscopie babylonienne et étrusque repère entre l'aspect du foie d'un mouton et le sort d'un homme : sont-ils des ponts jetés ou plutôt trouvés ? Y a-t-il un *fundamentum in re* dont on doit prendre acte après avoir appris à l'identifier, ou bien le sujet (individuel ou collectif) pontife est-il libre de procéder aux connexions les plus bizarres, justifiées seulement par le fait qu'elles ont trouvé une exécution possible dans son geste connectif même ? Ou est-ce que c'est nous, peut-être, qui, en nous posant de telles questions, nous restons prisonniers d'une opposition rigide entre objectivisme et subjectivisme que l'expérience même du dissemblable rend – au moins ainsi formulée – intenable ?

Le problème n'était pas du tout inconnu aux morphologues. Après tout, les insatisfactions éprouvées par Burckhardt pour ses propres index n'étaient rien d'autre que la prise de conscience mélancolique du fait que ses efforts de taxonomie ne pouvaient rendre compte de tous les entrecroisements à l'œuvre dans les champs qu'il étudiait : « Ce n'est pas ma faute – il s'excusait – si tout se touche avec tout et c'est pourquoi toute subdivision reste controversée<sup>55</sup>. » Goethe même avait mis en garde contre les risques qu'encourt le regard lorsqu'il s'abandonne à la tentation de tout diviser ou encore de vouloir tout mettre en relation : « Chaque être est l'analogue de tous les autres : c'est pourquoi l'existence nous paraît tout à la fois isolée et enchaînée ; si l'on suit trop l'analogie, tout s'identifie et se confond ; si on l'évite, tout se disperse à l'infini. Dans l'un et l'autre cas, l'observation tombe dans la torpeur, tantôt par excès de vie, tantôt comme frappée de mort<sup>56</sup>. »

De son côté, Didi-Huberman (qui, comme on l'a vu, a ouvert de la manière la plus radicale l'optique morphologique, et conséquemment la disponibilité à l'analogisme) semble chercher, plus récemment, une réponse chez Kant, là où il souligne que le premier moteur du montage est la faculté imaginative qui, loin de se réduire à un arbitre subjectiviste, inaugure des horizons cognitifs qu'on peut partager d'une manière intersubjective : « L'imagination est d'abord – anthropologiquement – ce qui nous rend capable de jeter un pont entre les ordres de réalité les plus éloignés, les plus hétérogènes<sup>57</sup>. »

Le geste pontife de l'imagination, que la première Critique (KrV B180) avait caractérisé en tant qu'« un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine » – capable, quand elle schématise le concept de chien, d'offrir « une règle d'après laquelle mon imagination peut tracer dans sa dimension de généralité la figure d'un quadrupède, sans être limitée à quelque figure particulière que m'offre l'expérience ou encore à quelque image possible que je puisse présenter *in concreto* » (ne s'agit-il donc de la dissemblance qui lie ensemble tous les chiens, de leur « formule<sup>58</sup> » ?), peut crever la bulle du subjectivisme relativiste non parce qu'elle serait objectivement et scientifiquement démontrable, mais plutôt parce qu'elle peut espérer d'obtenir un accord dans la convergence intersubjective des jugements, comme il est suggéré par l'instance de l'universalité subjective exposé dans le paragraphe 8 de la troisième Critique.

Il est dès lors particulièrement significatif que la philosophe qui a le plus intensément travaillé sur les implications politiques (dans le sens général du « *sensus communis politicus* ») du jugement esthétique kantien – Hannah Arendt –

ait eu recours justement à l'image du « pont » pour illustrer en 1970 à ses étudiants à la New School for Social Research de New York la théorie de l'imagination chez Kant et son importance pour la philosophie politique. L'image du pont en général en tant que métaphore du « schéma », et à l'image particulière du George Washington Bridge en tant que cas exemplaire (en tant qu'« exemple » dans le sens de la troisième Critique) du schéma même : « Nous pouvons décrire le pont George Washington parce que nous connaissons tous le mot le terme 'pont'. Supposons qu'arrive quelqu'un qui ne connaît pas ce mot 'pont', et qu'il n'y ait aucun pont que je puisse montrer ou désigner par la parole. Je dessinerai alors une image du schéma du pont, qui, bien entendu, est déjà un pont particulier, juste pour lui remettre en mémoire un schéma connu de lui, tel que 'passage d'une rive à l'autre'<sup>59</sup>. »

Jeter un pont entre moi et autrui sur la compréhension de la notion du pont même : tout ça est possible si l'on revient à une perspective du *sensus communis* comme « enlarged mentality », ainsi désigné par Arendt sur la base des réflexions proposées sur la « erweiterte Denkungsart » par Kant dans le paragraphe 40 de la troisième Critique : « C'est ce qui se produit lorsqu'on étaye son jugement grâce aux jugements des autres – en s'appuyant moins sur leur jugements réels que sur leurs jugements simplement virtuels – et lorsqu'on se met à la place de tout autre être humain en se bornant à faire abstraction des limites qui, de manière contingente, affectent notre propre jugement<sup>60</sup>. »

Comme l'on sait, Hannah Arendt aurait voulu poursuivre ses analyses de l'interrelation entre jugement esthétique et jugement politique dans la troisième et dernière partie de son œuvre *La vie de l'esprit*<sup>61</sup>, que sa mort empêcha d'achever. Dans les fragments qu'elle nous a laissés, on retrouve une insistance particulière sur le critère de la « communicabilité », de la « publicité » des prises de position opérées par le goût, grâce à l'imagination qui nous permet de nous mettre à la place d'autrui. Lectrice de Simmel – du Simmel kantien –, Arendt connaissait très bien l'importance esthétique et politique de la notion de « sociabilité » (*Geselligkeit*), entendue en tant que « forme pure de la société », que le philosophe allemand avait fait l'objet de ses travaux sociologiques, en particulier dans le chapitre 3 de ses *Grundfragen der Soziologie* (1917), où il écrit : « L'impulsion de sociabilité délie par sa propre force le simple processus de socialisation de l'ensemble des réalités de la vie pour en faire une valeur en soi et un bonheur<sup>62</sup>, » bonheur proche de celui que produisent l'art ou le jeu. Parmi les plus grands résultats de cette impulsion humaine Simmel – le Simmel goethéen<sup>63</sup> – comptait justement la construction du pont. Dans son essai du 1909 *Pont et porte*, il caractérise cette construction comme « le sommet<sup>64</sup> » de la fonction de connecter qui avait été inaugurée quand l'homme avait réalisé la première route comme liaison entre deux lieux : une connexion qui en même temps et dialectiquement souligne le statut même de séparation des deux berges du fleuve. L'homme sépare ce qui est lié et lie ce qui est séparé, et il ne peut pas faire une chose sans l'autre, parce qu'elles sont les deux faces d'un même geste.

Mais cette profonde conviction simmélienne n'était-elle pas précisément déjà le noyau de la dialectique platonicienne ? Le Socrate platonicien, homme et philosophe, ne l'était pas justement en tant qu'être connectant-séparant ? Il conseille à Phèdre (dans le dialogue homonyme, 265 d-266 c<sup>65</sup>) de « saisir d'une seule vue, et ramener à une forme unique, les notions éparses de tous côtés » ; mais après il faut « pouvoir détailler par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne briser aucune partie ». Et il se déclare « amoureux [...] des divisions et des synthèses, pour être capable de parler et de penser », selon la pratique des « dialecticiens » : « l'aptitude à porter ses regards vers une unité qui soit aussi, par nature, l'unité d'une multiplicité ». Donc une aptitude particulière du regard, aptitude que la *République* (537 c) nomme comme *synopsis*<sup>66</sup>, la vision de celui qui est capable d'être dialectique, bref, de faire de la philosophie.

Il s'agit donc – tel est le sens de l'approche morphologique – d'espérer pouvoir être pontifes, de pouvoir jeter des ponts imaginatifs, ce qui ne veut pas dire fantastiques, imaginaires, mais plutôt capable de développer dans l'imagination des liens possibles, enracinés dans les propriétés des choses. Et les jeter sur la base d'une conviction que les ponts proposés puissent être partagés et empruntés par d'autres, qu'une communauté puisse avoir ce regard en partage et trouver par là un consensus. Ce regard est donc « pontife » dans le sens strictement étymologique du terme et non dans son sens, pour ainsi dire, institutionnel. Il espère la possibilité d'un consensus ; il n'impose pas l'infailibilité pontificale d'un jugement dogmatique. Bien au contraire : parce que la possibilité d'exaucer un tel espoir est loin d'être garanti. Elle est constitutivement exposée au risque du refus, de la réfutation, du démenti. Le regard morphologique doit donc humblement se soumettre à l'exercice patient de l'argumentation efficace et de l'acribie philologique afin de rendre solides, et praticables par d'autres, leurs propres ponts. Tout en sachant qu'ils peuvent toujours s'effondrer, et annuler le *Denkraum*, cet espace de la pensée et pour la pensée, l'intervalle qui avait été l'obsession de Warburg. Ce n'est pas par hasard que le fils d'Aby, Max Adolf, ait voulu conclure la commémoration de son père avec les mots d'un ancien mystique : « Car rien n'est loin de rien [Ὅτι γὰρ μακρὰν οὐδὲ πόρρω οὐδενὸς οὐδὲν]<sup>67</sup>. » Il a peut-être entrevu, parmi les causes de son terrible et soudain effondrement, l'écroulement de ces ponts qui ont pour fonction, comme Simmel l'a très bien montré – et comme l'exprime le mot grec ambigu *diázēugma* (pont, mais aussi *diazēugmós*, séparation) – tout à la fois de réunir et de séparer.

## NOTES

\* Je tiens à remercier Fred Hirschmann, Sara Guindani et Emmanuel Alloa dont les remarques bienveillantes et précieuses furent décisives pour la finalisation de ce texte.

- <sup>1</sup> « Ich sah die Zusammenhänge zwischen den Gliedern nicht, ahnte nur, dass in Warburgs Geist diese Glieder sich zu einer einheitlichen Gestalt zusammenfügen konnten » (Fritz Saxl, *Rede gehalten bei der Gedächtnis-Feier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929* [WIA I.10.8.1, 18 foll., ici fol. 9]). Je remercie vivement l'Archiviste du Warburg Institute de Londres, Claudia Wedepohl, et Katia Mazzucco pour leur aide précieuse. Une traduction italienne de la conférence a été publiée par Mattia Vinco, « Discorso di commemorazione di Aby Warburg », in *aut aut*, 321-322, 2004, p. 161-172.
- <sup>2</sup> « Prometheus ist dargestellt, die Arme werden ihm von zwei Männern hochgehalten in seiner Qual. Die Aehnlichkeit des Bildes auf diesem Spiegel mit Bildern der Abnahme Christi vom Kreuz ist ergreifend » (Fritz Saxl, *Rede gehalten...*, *op. cit.*, fol. 8).
- <sup>3</sup> « Eine Vielheit zum Ver zweifeln » ; « Nur der, der von diesen Problemen erfüllt war, konnte diese Tatsachen zusammenfinden » (*ibid.*, fol. 10 e 11).
- <sup>4</sup> « Alles Denken des Menschen strebt nach Orientierung. Dem Chaos gegenüber sich zu orientieren durch Bild- oder Zeichensetzung ist der Grundakt menschlichen Erkennens » (*ibid.*, foll. 14-15).
- <sup>5</sup> « So wird der Atlas eben dadurch, dass er ein systematisches Werk ist, zugleich ein historisches. Das Werk der grossen Renaissancekünstler Italiens wie Dürers wird darin in chronologischer Abfolge analysiert » (*ibid.*, fol. 17).
- <sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2000, p. 452.
- <sup>7</sup> Carlo Ginzburg a appelé de ses vœux le projet d'une « série de recherches morphologiques, encore très peu explorées » (« Datazione assoluta e datazione relativa : sul metodo di Longhi », in *Paragone – Letteratura*, 386, 1982, p. 5-17, ici p. 9). Un projet qui n'a toujours pas trouvé, à ce jour, sa réalisation.
- <sup>8</sup> « Vor allem sehe ich, daß der von mir als geprägtes Eigentum empfundene Begriff der Polarität auch bei Goethe im Centrum steht » (Aby Warburg, note du journal, 25 mai 1907, dans Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* (1970), trad. allemande par Matthias Fienbork, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1992, p. 326).
- <sup>9</sup> Aby Warburg, lettre à A. Schmarsow, 24 juillet 1907 [WIA GC/10667].
- <sup>10</sup> Aby Warburg, *Manets « Déjeuner sur l'herbe »*. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls* (1929), in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, éd. par Dieter Wuttke, Baden-Baden, Koerner, 1989, p. 257-272, ici p. 270. La version française ne reprend pas ce terme : Aby Warburg, *Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature* (1929), trad. par Sacha Zilberfarb dans *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet*, 1928-29, éd. par Maurizio Ghelardi, Paris, Presses du réel, 2011, p. 125-136, ici, p. 132.
- <sup>11</sup> « L'amplification du mouvement extérieur [*eine gesteigerte äussere Bewegung*] » (Aby Warburg, « *La naissance de Vénus* » et « *Le printemps* » de Sandro Botticelli (1893), dans *Essais florentins*, présentation par Eveline Pinto, trad. par Sybille Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 47-100, ici p. 49).
- <sup>12</sup> « Mimiques pathétiques fortement accentuées [*pathetisch gesteigerte Mimik*] » ; « un style capable de représenter les mimiques expressives de la vie en les exagérant [*mimisch gesteigerten Lebens*] » (Aby Warburg, *Albert Dürer et l'antiquité italienne* (1905), *ibid.*, p. 159-166, ici p. 159 et p. 163).
- <sup>13</sup> Aby Warburg, *Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet*, *op. cit.*, p. 136.
- <sup>14</sup> Cf. par exemple Aby Warburg, *La Divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther* (1920), dans *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 245-294, ici p. 291, note 84, et p. 286 ; *Le Rituel du serpent : récit d'un voyage en pays Pueblo*, introduction par Joseph Leo Koerner, trad. par Sybille Muller, Paris, Macula, 2003, p. 130. Cf. aussi l'exergue, une modification ironique d'un passage du *Faust*, *ibid.*, p. 57.
- <sup>15</sup> « C'est un vieux livre à feuilleter : Du Harz à l'Hellade, rien que des cousins » (Aby Warburg, *La Divination païenne et antique...*, *op. cit.*, p. 249). La citation est tirée du *Faust II*, v. 7742-743 : « Es ist ein altes Buch zu blättern : / Vom Harz bis Hellas immer Vettern ».
- <sup>16</sup> « La chenille bourguignonne étroitement enfermée dans son cocon a donné naissance au papillon florentin, la *nymphe* à la coiffure ailée et au vêtement flottant de la Ménade grecque ou de la Victoire romaine » (Aby Warburg, *Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare* (1912), dans *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 197-220, ici p. 214).
- <sup>17</sup> « Telle une ménade brandissant la bête déchiquetée, Madeleine en pleurs au pied de la croix serre convulsivement les mèches arrachées de ses cheveux dans un deuil orgiaque » (Aby Warburg, *L'Entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance* (1914), *ibid.*, p. 221-243, ici p. 239). Sur ce thème cf. E. Wind, « The Maenad under the Cross », in *Journal of the Warburg Institute*, 1/1, 1937, p. 70-71.
- <sup>18</sup> Johann W. Goethe, *Œuvres scientifiques*, éd. par Ernest Faivre, Paris, Hachette, 1862, chap. II (« Anatomie comparée, ostéologie »), p. 110.
- <sup>19</sup> Johann W. Goethe, *Italianische Reise* (« Zweiter Roemischer Aufenthalt »), note du juillet 1787, Rome, dans Id., *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*, 143 vols., Weimar, Böhlau, 1887-1919, Abth. I, Bd. 32 (1906), p. 44.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, Abth. II (« Naturwissenschaftliche Schriften »), Bd. 11 (*Zur Naturwissenschaft : Allgemeine Naturlehre*, I Theil ; 1893), p. 128.
- <sup>21</sup> Gottfried Semper, *Les Quatre éléments de l'architecture. Contribution à une architecture comparative* (1851), dans *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, éd. par Jacques Soullou, trad. par Jacques Soullou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille, Éd. Parenthèses, 2007, p. 95-154, ici p. 125. Cf. Joseph Rykwert, « Semper's 'morphology' », in *Rassegna*, 41, 1990, p. 40-47.
- <sup>22</sup> Gottfried Semper, *Projet d'un système de théorie comparative du style* (1853), dans *Du style et de l'architecture*, *op. cit.*, p. 157-179, en particulier p. 158-159. Cf. sur ce point Arnold Hauser, *Der « Cuvier der Kunstwissenschaft »*, in *Grenzbereiche der Architektur*, éd. par Thomas Bolt, Basel-Boston-Stuttgart, Birkhäuser, 1985, p. 97-114.
- <sup>23</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 277. Sur le concept de « fonction » cf. Georges Cuvier, *Leçons d'Anatomie Comparée*, Paris, Baudouin, 1805, p. 18-19.
- <sup>24</sup> Jacob Burckhardt, *Introduction* (1868), dans *Considérations sur l'histoire universelle*, avant-propos par Werner Kaegi, trad. fr. par Sven Stelling-Michaud, Éditions Allia, Paris 2001, p. 9. Sur la typologie burckhardtienne cf. Jürgen Große, *Typus und Geschichte. Eine Jacob-Burckhardt-Interpretation*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1997.
- <sup>25</sup> « Hier nicht eine Geschichte der Malerei, sondern eine Darstellung der Malerei nach Gattungen » (Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst - Malerei* (1870), dans *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éd. par Peter Ganz, München-Basel, Beck-Schwabe, 2000, vol. X, p. 11-128, ici p. 70).
- <sup>26</sup> « Alles das erinnert mehr an moderne Werke, an Venezianer, Niederländer, Spanier und die neuesten Franzosen, als dass es uns an die barocken Arbeiten der hellenistischen Periode, den Altar von Pergamon oder den Laokoon gemahnte, die ihr der Zeit nach ja so viel näher stehen [...]. Es ist nicht nur die Aehnlichkeit in diesen Reliefs und Statuen und Büsten mit Bildern des Rubens, Hals und Velazquez, nein es ist derselbe Stil und es sind dieselben Kunstmittel, die beide hervorgebracht » (*Die Wiener Genesis*, éd. par Franz Wickhoff und Wilhelm Ritter von Hartel, Wien, Tempsky, 1895, p. 11).
- <sup>27</sup> « ... setzen sich die spätrömischen Bauwerke und Figuren (sculptierte wie gemalte) trotz ihrer fernsichtig-skizzenhaften Behandlung hart und scharf gegen ihre Umgebung ab und erregen dadurch das Missfallen des modernen Beschauers, der darin einen offenbaren Widerspruch,

- Stillosigkeit, Barbarei erblickt, während der Spätrömer vermuthlich das gleiche absprechende Urtheil über den modernen Impressionismus fällen würde » (Alois Riegl, *Spätromische Kunst-Industrie*, Wien, Verlag des Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1901, p. 21, note 2).
28. « Die Menschheit die sinnlichen Erscheinungen nach Umriß und Farbe in Ebene oder Raum zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise vor Augen gestellt sehen wollte » (*ibid.*, p. 392).
  29. Adolf von Hildebrand, *Le Problème de la forme dans les arts plastiques* (1893, 1903<sup>3</sup>), préface de Jacques Poulain, trad. par Eliane Beaufigli, Paris, L'Harmattan, 2002 (en particulier le chap. 1 : « Représentation visuelle et représentation de mouvement »).
  30. Cf. les travaux de Laura U. Marks, *Touch : Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2002, et de Antonia Lant, « Haptical Cinema », in *October*, 74, 1995, p. 45-73. Sur la revalorisation du toucher cf. Günter Getzinger, *Haptik - Rekonstruktion eines Verlustes*, München-Wien, Profil, 2005.
  31. Heinrich Wölfflin, *Révision* (1933), dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, présentation par Joseph Gantner, trad. par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997, p. 46-54, ici p. 52.
  32. Cf. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886), trad. sous la direction de Bruno Queysanne, Paris, Éd. de la Villette, 2005, p. 58-59.
  33. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915), trad. par Claire et Marcel Reynaud, Paris, Plon, 1952, p. 12.
  34. Sur la présence de Goethe chez Wölfflin cf. le travail récent d'Andreas Ay, *Nachts : Göthe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.
  35. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 8.
  36. *Ibid.*, p. 34-35.
  37. *Ibid.*, p. 14.
  38. Cf. le travail classique de Carlo Ginzburg, *Traces* (1979), dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. par Maurice Aymard, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180, et, plus récemment, *Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après*, dans *L'Interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, éd. par Denis Thouard, trad. par Martin Rueff, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-47.
  39. Dans cette formulation Warburg avait employé la devise dans le séminaire du 1925-1926 à l'Université d'Hambourg consacré à *Die Bedeutung der Antike für den Stilwandel in der italienischen Kunst der Frührenaissance* (cf. Dieter Wuttke, *Nachwort* (1978), in Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. par Dieter Wuttke et Carl G. Heise, Baden-Baden, Koerner, 1979, 1992<sup>3</sup>, p. 618). Sur l'histoire de la devise cf. Giovanni Mastroianni, « Il buon Dio di Warburg », in *Belfagor*, 4, 2000, p. 413-442.
  40. Selon l'expression de Heinrich Wölfflin, *Pro domo. Justification de mes « Principes fondamentaux de l'art »* (1920), dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, op. cit., p. 43-46, ici p. 43.
  41. Aby Warburg, *Art italien et astrologie internationale...*, op. cit., p. 211 ; *L'art flamand et la Renaissance florentine* (1902), dans *Essais florentins*, op. cit., p. 137-157, ici p. 145. cf. sur ce thème Marco Bertozzi, *Il Detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano, Feltrinelli, 2008.
  42. Sur l'opposition aristotélicienne *prote ousia* vs *deutera ousia* appliquée à la méthode d'histoire de l'art cf. Carl Justi, *Diego Velasquez* (1888), Zürich, Phaidon, 1933, p. 134-135.
  43. Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus* » et « *Le Printemps* » de Sandro Botticelli (1893), dans *Essais florentins*, op. cit., p. 91. Cf. Ezio Raimondi, *Warburg, Justi e la « prima sostanza »* (1998), dans *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, éd. par Marco Bertozzi, Ferrara, Panini, 2002, p. 86-98.
  44. Edgar Wind, *Critique de l'art du connaisseur*, dans *Art et anarchie* (1963), trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 58-77, ici p. 67 : « Une galerie de portraits de criminels ».
  45. Giovanni Morelli, *De la peinture italienne : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili* (1897), éd. établie par Jaynie Anderson, trad. par Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994, *Prologue*, p. 103.
  46. Dans l'*Introduction à l'objet* (1807) de la *Métamorphose des plantes* on lit : « Chaque être vivant n'est pas une unité, mais une pluralité ; alors même qu'il nous apparaît comme une individualité distincte, il est cependant une réunion d'êtres vivants, douées d'une existence propre, identiques sans doute quant à l'idée et au plan primitif, mais en apparence identiques ou semblables, distincts ou dissemblables » (Johann W. Goethe, *Œuvres scientifiques*, op. cit., p. 397).
  47. « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses » Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), préface de Irving Wohlfarth, trad. par Sybille Muller, avec le concours de André Hirt, Paris, Flammarion, 2009, p. 43).
  48. Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, texte établi par Rolf Tiedemann, trad. par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du cerf, 1989, note N 2a, 4, p. 479.
  49. Georges Didi-Huberman le suggère dans son *La Ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 88.
  50. In *Documents*, 6, 1930, p. 354-355 et 8, 1930, p. 488-493.
  51. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 20.
  52. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 65 ; *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993.
  53. Walter Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation* (1933), dans *Œuvres*, 3 vols., vol. II, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 359-363, ici p. 361. Cf. Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1997.
  54. Walter Benjamin, note vers 1933 sur la *Lehre vom Ähnlichen* : « Ganz gewiß schließt das nicht aus, daß die Anweisungen zu solchem Verhalten objektiv vorhanden sind. Das objektive Vorhandensein von solchen Anweisungen definiert sogar den wahren Sinn von Ähnlichkeit » (*Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, vol. II/3, p. 956).
  55. « Außerdem ist es nicht meine Schuld, daß sich Alles mit Allem berührt und daher jede Eintheilung streitig bleibt » (Jacob Burckhardt, *Zur Vorrede* (1863), Staatsarchiv Basel, PA 207, 153 ; publié dans *L'Arte italiana del Rinascimento. Architettura*, éd. par Maurizio Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1991, p. XVII-XIX, ici p. XIX).
  56. Johann W. Goethe, maxime citée dans *Œuvres scientifiques*, op. cit., p. 366.
  57. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011, p. 22.
  58. Immanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781, 1787<sup>2</sup>), trad. fr. par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006, p. 226.
  59. Hannah Arendt, *L'Imagination* (1970), dans *Juger : sur la philosophie politique de Kant*, trad. par Myriam Revault d'Allones, Paris, Seuil, 1991, p. 118-126, ici p. 123. Sur les mêmes thèmes cf. aussi la dernière leçon (n. XIII), *ibid.*, p. 110-117, et les observations critiques de Paul Ricœur, *Jugement esthétique et jugement politique chez Hannah Arendt* (1994), dans *Le Juste*, Paris, Éditions Esprit, 1995, p. 143-161.
  60. Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. par Alexandre J.-L. Delamarre et al., Paris, Gallimard, 1985, § 40, p. 244-245.
  61. « Il s'agit de la communicabilité [communicability], du caractère public [publicness] » (Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit* (1978, posthume), trad. par Lucienne Lotringer, 2 vols., Paris, Puf, 1981-1983, vol. II (« Le vouloir »), Appendice : « Le juger », p. 249-268, ici p. 262).
  62. Georg Simmel, *La Sociabilité. Exemple de sociologie pure et formale* (1917), in Id., *Sociologie et épistémologie*, trad. fr. par Liliane Gasparini, Paris, Puf, 1991, p. 124.
  63. Cf. son essai comparatif *Kant et Goethe : contributions à l'histoire de la pensée moderne* (1906), trad. et éd. par Pierre Rusch, Paris, Le Promeneur, 2005.



64. Georg Simmel, *Pont et porte* (1909), dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris-Marseille, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p. 159-166, ici p. 162.
65. Platon, *Phèdre*, texte établi par Claudio Moreschini et trad. par Paul Vicaire, *Œuvres complètes*, vol. IV/3, Paris, Belles Lettres, 1985, p. 68-69.
66. « Celui qui est capable d'une vue d'ensemble est dialecticien [συνολτικὸς διαλεκτικός] » (*La république*, texte établi et trad. par Émile Chambry, *Œuvres complètes*, vol. VII/1, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 180).
67. Max Adolf Warburg, *Lecture*, c. 1964-65 [WIA III.134.4.1.1] ; une traduction italienne a été publiée par Davide Stimilli, « Per il centenario della nascita di Aby Warburg », in *aut aut*, 321-322, 2004, p. 173-183, ici p. 183. La citation est tirée de Plotin, *Ennéades*, IV 3, 11 (texte établi et trad. par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 78).